



Ohjaamisen rajoja etsimässä
Kuinka dokumenttielokuva ”Sissi” luotiin?

Matti Ollikainen

Kaupan ja kulttuurin osaamisalan opinnäytetyö
Viestinnän koulutusohjelma
Medianomi (AMK)

TORNIO 2014

TIIVISTELMÄ

LAPIN AMMATTIKORKEAKOULU, Kaupan ja kulttuurin osaamisala

Koulutusohjelma:	Viestinnän koulutusohjelma
Opinnäytetyön tekijä(t):	Matti Ollikainen
Opinnäytetyön nimi:	Ohjaamisen rajoja etsimässä - Kuinka dokumenttielokuva ”Sissi” luotiin?
Sivuja (joista liitesivuja):	31 (1)
Päiväys:	31.3.2014
Opinnäytetyön ohjaaja(t):	Jetta Huttunen
<p>Toiminnallisen opinnäytetyöni aiheena on dokumenttielokuvan ohjaamisprosessi, elokuvan ideasta valmiiseen teokseen. Opinnäytetyöni tavoitteena oli tutkia ohjaamisen liittyviä rajoja dokumenttielokuvaa tehtäessä.</p> <p>Opinnäytetyöni teososana on dokumenttielokuva Sissi, jonka ohjasin ja käsikirjoitin vuonna 2012. Dokumentissa seurataan entisen PKK:n sissin elämää Suomessa, karakotusuhan alla.</p> <p>Kirjallisen raporttini ensimmäisessä osassa avaan dokumenttielokuvan ja käsikirjoittamiseen liittyviä peruskäsitteitä. Toisessa osiossa tarkastelen dokumenttielokuvani esituotannon vaiheita, hyödyntäen aiheeseen liittyvää kirjallisuutta sekä Bill Nichol-sin dokumenttielokuvan moodeja. Kolmannessa osiossa tarkastelen Sissin kuvauksia ja jälkituotantoa.</p> <p>Keskeisimmät tulokset opinnäytetyössäni ovat käsikirjoituksen vähäinen merkitys kuvauksissa sekä ohjaajan vaikutusmahdollisuudet päähenkilön toimintaan. Ohjaajan kannattaa myös panostaa tarinan henkilön valintaan ja heidän väliseensä suhteeseen. Parhaimmillaan hyvällä päähenkilöllä voidaan korvata monia muita elokuvallisia puutteita.</p>	
Asiasanat: dokumenttielokuva, ohjaus, käsikirjoitus, tuotanto, päähenkilö	

ABSTRACT

LAPLAND UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES, Business and Culture

Degree programme:	Media arts
Author(s):	Matti Ollikainen
Thesis title:	Finding the limits of directing – How was the documentary film “Sissi” created?
Pages (of which appendixes):	31 (1)
Date:	31.3.2014
Thesis instructor(s):	Jetta Huttunen
<p>The topic of this functional thesis is the directing process of a documentary film from an idea into the final piece. The objective of my thesis is to examine the limits of directing while creating a documentary film.</p> <p>The practical section of thesis is the short documentary film ”Sissi” which I directed and wrote in 2012. In the film, a former PKK –guerilla’s life in Finland is followed while waiting him to be evicted.</p> <p>In the first section, the basic terms of documentary film and screen writing are defined and explained. In the second section, pre-production states of my film are discussed utilizing documentary literature and Bill Nichols’s moods. In the third section, Sissi’s production state and editing are studied and analyzed.</p> <p>The main results in my thesis are answers found to the questions of how little the screenplay influences the production process and how much the director can or actually impacts on the main character’s action. The results also indicate that the director should pay attention to choosing the main characters and the relationship between them. In best cases the main character may replace many other cinematic shortcomings.</p>	
Asiasanat: documentary film, directing, producing, screenplay, main character	

SISÄLLYS

TIIVISTELMÄ	2
ABSTRACT.....	3
SISÄLLYS	4
1 JOHDANTO	5
2 DOKUMENTTIELOKUVAN TEKEMINEN.....	7
2.1 Dokumenttielokuvan määrittäminen	7
2.2 Dokumenttielokuvan moodit.....	8
2.3 Dokumenttielokuvan käsikirjoittaminen	9
2.4 Dokumenttielokuvan rakenteet	10
3 DOKUMENTTIELOKUVA SISSIN SUUNNITTELU	13
3.1 Sissi -dokumenttielokuvan esittely	13
3.2 Teoksen luominen	13
3.3 Käsikirjoitus	15
3.4 Sissin moodit.....	16
4 SISSIN TOTEUTUS.....	18
4.1 Päähenkilön ohjaaminen	18
4.1.1 Tilanteiden ohjaaminen	19
4.1.2 Haastattelu.....	21
4.2 Valmis teos.....	23
4.3 Käsikirjoitus leikkauspöydällä	24
4.4 Ohjaajan vastuu	26
5 OHJAAMISEN RAJOJA ETSIMÄSSÄ	28
LÄHTEET	31
LIITTEET	32

1 JOHDANTO

Ohjasin, käsikirjoitin ja tuotin ensimmäisen lyhyen dokumenttielokuvani Sissin talvella 2012. Sissi kertoo Ahmetista, entisestä Kurdistanin työväenpuolueen sissistä, joka on saamassa karkotuksen Suomesta. Dokumentti esittelee katsojalle Ahmetin värikästä elämää pohjolassa ja näyttää mitä hän joutuu jättämään jälkeensä, millä hyvänsä hetkellä. Dokumenttini valittiin ensimmäisenä Kemi-Tornion ammattikorkeakoulun teoksena esitettäväksi Docpoint- dokumenttielokuvafestivaaleille, sekä hieman myöhemmin myös Tampereen elokuvajuhlien ohjelmistoon talvella 2013.

Dokumenttielokuvan ohjaaminen vaatii tekijältänsä paljon, sillä ohjaaja on koko teoksen luoja. Hän vastaa yleensä ohjaamisen lisäksi tuotannosta, käsikirjoituksesta, leikkauksesta ja jopa äänityksestä.

Dokumenttielokuva tarvitsee myös vahvan idean ja päähenkilön sekä runsaasti ajatusta ja aikaa tekijältänsä. Aloitteleva dokumenttielokuvan tekijä pohtii ja kokeilee rajojaan, koska kaikkea kokemusta tai kaikkia oppeja voi saada kirjoista lukemalla. Ohjaajan on tehtävä virheitä, mutta tekijän on muistettava myös pysähtyä analysoimaan niitä.

Opinnäytetyössäni tutkin dokumenttielokuvani tuotantoa ohjaamisen näkökulmasta. Pohdin itsereflektiivisesti Sissin ohjaamisprosessia eri tuotantovaiheissa, ja sitä, kuinka paljon ohjaajana pystyin vaikuttamaan päähenkilöni toimintaan tarinan velvoittamaan suuntaan. Analysoin omaa toimintaani Sissin tekemisen aikoihin oppimispäiväkirjan kautta ja käytän analyysissä hyväkseni myöhemmin saatuja oppejani, sekä havaintoja siitä, kuinka tietyt asiat olisi mahdollisesti voinut tehdä toisin. Hyödynnän useissa kohdissa opinnäytetyötäni elokuvateoreetikko Bill Nicholisin määrittelemiä dokumenttielokuvan moodeja tarkastelun välineenä.

Teoriamateriaalina analysointini tueksi käytän dokumenttielokuvien tekemiseen liittyvää ulkomaista ja suomalaista kirjallisuutta, kuten Jouko Aaltosen teoksia ”Seikkailu todellisuuteen – Dokumenttielokuvan tekijän opas, 2011”, ”Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa – Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi, 2006”, sekä Susanna Helkeen ”Nanookin Jälki – Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla, 2006”.

Koska kyseessä oli ensimmäinen dokumenttielokuvani, tunsin oloni ajoittain epävarmaksi ja täysin hukassa olevaksi elokuvan idean ja sisällön kanssa. Pohdin useasti myös sitä, miten voin päähenkilöni ohjata ja uskon, että monet muut opiskelijat ovat kokeneet samankaltaisia tunteita vastaavassa tilanteessa. Opinnäytetyöni tarkoituksena onkin antaa tuleville dokumenttielokuvan tekijöille suuntaa, ohjeita ja rohkaisua oman teoksensa toteuttamiseen, sekä luonnollisesti auttaa itseäni kehittymään dokumenttielokuvan tekijänä.

2 DOKUMENTTIELOKUVAN TEKEMINEN

2.1 Dokumenttielokuvan määrittelevä

Dokumenttielokuvien historian voidaan katsoa alkaneen Robert J. Flahertyn elokuvasta *Nanook, pakkasen poika*. Elokuvan päähenkilö on Nanook (oikealta nimeltään Allakariallak) ja elokuvassa esitellään Itivimuit-heimon eskimoperheen elämän eri puolia, kuten hylkeenmetsästystä ja iglun rakennusta Pohjois-Kanadan Hudson-lahdella. Vaikka elokuva ei ole etnografinen dokumentti inuitien elämästä, vaan dramatisoitu elokuva jossa pääosaa esittävät oikeat ihmiset autenttisessa ympäristössä, on teos merkittävä virstanpylväs dokumenttaariselle elokuvalle. (Helke 2006, 29–35.)

Dokumenttaarinen elokuva on kulkenut pitkän matkan Nanookista nykypäivään ja genren määritelmät ovat vuosien saatossa muuttuneet. Seuraavia voidaan kuitenkin pitää hyvin kattavina dokumenttielokuvan määritelmälle vielä tänäänkin.

Dokumenttielokuvien yhdeksi alkuisäksikin nimitetty John Grierson on määritellyt dokumenttielokuvan todellisuuden luovaksi käsittelyksi. Hänen mukaansa dokumenttielokuva ei ole vain todellisuuden mekaanista jäljentämistä vaan se on myös ilmaisua ja esittämistä. (Rabiger 2009, 11.) Griersonin määritelmää voidaan pitää hyvin yleispätevä, koska se toistuu aihepiiriin liittyvissä kirjallisuudessa.

Toinen yleispätevä määritelmä on World Union of Documentaryn vuodelta 1948 peräisin oleva: ”Dokumenttielokuvaa ovat kaikki ne metodit, joilla taltioidaan filmille mikä tahansa todellisuuden aspekti joko suoralla kuvauksella tai rekonstruktiona, vedoten joko järkeen tai tunteeseen. Pyrkimys on laajentaa inhimillistä tietämystä ja ymmärrystä ja esittää totuudenmukaisesti ongelmia ja niiden ratkaisuja talouden, kulttuurin ja ihmissuhteiden piirissä.” (von Bagh 2007, 9.)

Kaikki eivät kuitenkaan allekirjoita edellä mainittuja asioita ja vastalauseita nykymuotoiselle dokumenttielokuvan määritelmälle on antanut muun muassa ranskalainen elokuvaohjaaja Jean-Luc Godard, joka on ilmaissut, että puhtainkin dokumentti on fiktiota, koska sillä on jokin rakenne ja dramaturgia, eikä se saavuta todellisuutta sellaisenaan. (Aaltonen 2011, 20.)

Dokumenttielokuvaan on aikaisemmin liitetty tiukasti ajatukset objektiivisuudesta ja totuudenmukaisuudesta. Myöhemmin absoluuttisen tai neutraalin totuuden käsityksestä on luovuttu ja tilalle on tullut ymmärrys, että totuus aina jonkun tai joidenkin totuutta. Itse pidänkin hyvänä tulkintana dokumenttielokuvalla Jouko Aaltosen (2011, 17.) toteamusta siitä, että dokumenttielokuva on tekijöidensä tulkintaa totuudesta.

Nykypäivänä dokumenttiin voidaan soveltaa mitä erilaisimpia kerronnan ja ilmaisun muotoja, kuten tilanteiden provosoimista ja järjestämistä. Uudelleen esittäminenkin on täysin hyväksyttävä keino.

2.2 Dokumenttielokuvan moodit

Jotta voitaisiin tutkia tämänkin opinnäytetyön kysymystä ja tarkastelemaan Sissin ohjaamista, on hyvä selvittää ja tarkastella dokumenttielokuvien moodeja.

Moodit ovat elokuvateoreetikko Bill Nicholisin kehittämiä dokumenttielokuvien lähestymistapojen lajeja. Moodien voidaan kuvailla olevan dokumenttielokuville vastaava asia kuin genret fiktiivisille elokuville. Siinä missä genret määrittelevät fiktiivisen maailman laadun, moodit ovat todellisuuden esittämisen tyyppejä. (Aaltonen 2006, 81.)

Moodi ei kuitenkaan ole sama asia kuin tyyli. Moodi itsessään voi määritellä jo pitkälti sen missä ohjaamisen raja menee, mutta yhtä ja yleispätevää rajan vetoa ei kuitenkaan voida tehdä, koska dokumentteja voidaan tehdä yhdistelemällä eri tyylejä ja muuttamalla lähestymistapaa käsiteltävään aiheeseen. Nicholisin jäsentämät lähestymistavat ovat muunnelmien joukosta tunnistettavia vallitsevia perustyyppiejä (Helke 2006, 55.)

Nichols on määritellyt kuusi erilaista moodia: poeettinen, selittävä, havainnoiva, osallistuva, refleksiivinen ja performatiivinen. (Helke 2006, 55.)

Poeettisessa moodissa dokumentteja voidaan määritellä elokuvallisiksi runoiksi. (Aaltonen 2011, 25.) Teosten kerronta on fragmentaarista ja rakentuu subjektiivisista vaikutelmista, väljistä assosiaatioista ja toisiinsa liittymättömistä tapahtumista. (Helke 2006 58–59.) Monet kokeelliset dokumenttielokuvat kuuluvat tämän lähestymistavan piiriin.

Selittävä moodi puhuttelee katsojaa suoraan, puheella tai kuvatekstillä ja se perustuu argumentaatioon ja sanalliseen kommentaariin. Selittävän moodin elokuvia pidetään selkeärakenteisina ja puhuttelevina ja se onkin suosittu dokumenttielokuvan muoto. Valtaosa luonto-ohjelmista ja tv-reportaaseista edustaa selittävää moodia. Myös propagandaelokuvat katsotaan kuuluvan selittävään moodiin. (Aaltonen 2011, 26–27.)

Havainnoivassa moodissa tekijä on karpäsenä katossa. Moodissa painotetaan elokuvan suoraa suhdetta henkilöiden jokapäiväiseen elämään, jota havainnoidaan asioihin puutumatta. Moodin sääntönä voidaan käyttää, että mitään ei lavasteta eikä järjestetä. (Aaltonen 2011, 27.) Havainnoivan dokumentaarin ominaislaatu on nykyhetken, välittömän ja preesensissä tapahtuvan esittäminen. (Helke 2006, 64.)

Vastakohtana havainnoivalle lähestymistavalle on vuorovaikutteinen moodi, jossa tekemisen prosessia ei pyritä kätkemään. Osallistuvassa tyyliässä tekijä haastattelee, provosoi tai osallistuu muuten tilanteeseen. (Aaltonen 2006, 82.) Vuorovaikutteisessa dokumentissa tieto on paikkaan sidottua, joka syntyy elokuvan tekijän ja kohteen kommunikation myötä. (Helke 2006, 65.)

Refleksiivisessä moodissa painotetaan elokuvan ja katsojan välistä keskustelua. Lähestymistavassa kiinnitetään huomiota dokumenttielokuvan tekemisen konventioihin ja se lisää katsojan tietoisuutta elokuvassa esiintyvän todellisuuden keinotekoisesta luonteesta, jopa kyseenalaistaen sen. (Aaltonen, 2011, 28.)

Performatiivisessa moodissa keskeistä on esittäminen, performaatio. Sen kautta nostetaan esiin kysymys todellisuudesta ja tiedon luonteesta. Moodille on tyypillistä, että jako dokumentin ja fiktion välillä hämärtyy. Lavastaminen ja fiktiivisyyden ja dokumentaarisuuden rajan tutkiminen on kuvaavaa moodin elokuville. (Aaltonen, 2011, 28–29.)

2.3 Dokumenttielokuvan käsikirjoittaminen

Kun elokuvaan on löydetty tarina ja siihen sopiva henkilö, tarvitsee elokuva käsikirjoituksen. Dokumentaarisen elokuvan tekijöiden piirissä vallitsee useita mielipiteitä siitä, tarvitsevatko dokumenttielokuvat käsikirjoitusta vai eivät. Jotkut ohjaajat toimivat täy-

sin ilman käsikirjoituksia, jotkut käyttävät käsikirjoitusta suuntaa antavana muistivihkona ja jotkut taas kirjoittavat elokuvan täsmällisesti alusta loppuun.

Mika Taanilan mielestä dokumenttielokuvaan voi tehdä käsikirjoituksen. Niistä tulee parempia elokuvia, kun ne kirjoitetaan mahdollisimman tarkkaan etukäteen. (Aaltonen 2006, 127.)

Markku Lehmuskallio puolestaan on todennut, että dokumenttielokuvaa ei voida kirjoittaa, koska koskaan ei voi tietää mitä tapahtuu. Todellisuus on se, jonka pitää antaa viedä eteenpäin. Kuvaavaa on, että Lehmuskallio ei kanna mukanaan käsikirjoitusta kuvauksissa. (Aaltonen 2006, 128.)

Tässä kohtaa täytyy kuitenkin muistaa, että elokuvan lähestymistapa määrittelee paljon käsikirjoituksen merkitystä. Performatiivisen moodin elokuvissa käsikirjoitus näyttelee suurempaa osaa kuin esimerkiksi havainnoivan moodin, seurantatyylisissä elokuvissa. Havainnoivissa elokuvissa tilanteita ennakoidaan ja lopputuloskin voi olla todennäköinen, mutta varma siitä ei voi olla. Käsikirjoitus kuvailee tavallisesti sitä, mitä voisi tapahtua. (Aaltonen 2006, 131.)

Käsikirjoituksella voidaan katsoa olevan neljä tarkoitusta. Käsikirjoitus kirjoitetaan, jotta tekijä hahmottaa elokuvan ja voi kehittää sitä sisällöllisesti sekä muodon ja ilmaisun puolesta. Käsikirjoitus on tarkoitettu myös työryhmän sisäiseen keskusteluun. Sen avulla työryhmä tietää, millaista elokuvaa ollaan tekemässä. Käsikirjoituksella hankitaan rahoitus elokuvalle ja sillä lasketaan elokuvan budjettia ja rakennetaan tuotantoa. (Aaltonen 2011, 103.)

2.4 Dokumenttielokuvan rakenteet

Moodien lisäksi pidän tärkeänä käsitellä dokumentaarisen elokuvan rakenteita, jotka liittyvät hyvin vahvasti käsikirjoittamiseen ja koko elokuvan muodostumiseen.

Rakenne on työkalu tarinan esittämiseen, joka kertoo missä muodossa elokuvan sisältö välitetään katsojalle. (Aaltonen 2011, 103.) Tarkoituksena on myös pohjustaa tällä osiolla opinnäytetyöni lopussa olevaa kappaletta, jossa käsitellään elokuvan viimeistelyä

käsikirjoituksen pohjalta.

Dokumenttielokuvan rakennemuotoja katsotaan olevan viisi. Näitä ovat draamallinen, eepinen, esse, retorinen ja kategorinen rakenne.

Draamallisessa rakenteessa katsoja asetetaan seuraamaan todellista elämää ja pyrkimyksenä on synnyttää mahdollisimman vahva samaistumisen tunne. Rakenne perustuu selkeään juoneen, nousevaan jännitteeseen ja se jakaantuu kolmeen näytökseen. Ensimmäisessä näytöksessä esitellään elokuvan henkilöt, aihe ja teema. Toinen näytös keskittyy päähenkilön kamppailuun päämäärän saavuttamiseksi, joka huipentuu kolmanteen näytökseen, jossa asia kehittyy ratkaisuun. (Aaltonen 2011, 105–106.)

Draamallinen rakenne on tuttu fiktiivisistä elokuvista ja sitä hyödynnetään hyvin yleisesti myös dokumenttielokuviissa. Suurimpana erona fiktion on kuitenkin se, että draama on löydettävä todellisuudesta. (Aaltonen 2011, 109.)

Eeppisen rakenteen omaava dokumenttielokuva kertoo ja kuvailee. Tarina etenee tavallisesti selostustekstin, kertojääänen tai haastattelujen kautta. Usein eepinen tarina on jo tapahtunut, mutta elokuvakerronta tapahtuu kuitenkin aina presensissä. (Aaltonen 2011, 109.)

Eeppisen elokuvan rakenne koostuu episodeista, jotka eivät välttämättä liity toisiinsa. Kohtauksia sitoo yhteen elokuvan teema. Eeppisissä elokuvissa yksittäiset kohtaukset saattavat olla draamallisia ja hyvin tiukkoja, mutta kokonaisuus ei rakennu nousevan draamankaaren periaatteella. Teema antaa näkökulman ja yhdistää elokuvan elementtejä ja kohtauksia. (Aaltonen 2011, 110–111.)

Esseemuotoinen dokumenttielokuva rakentuu älyllisen päättelyn ja perustelun varaan ja sitä voidaan kuvailla ajatukselliseksi matkaksi. Esseemuodossa lähdetään liikkeelle jostakin, mutta lähtöpisteestä ei voida tietää mihin elokuvassa lopulta päädytään. Elokuva etenee yleensä esimerkkien, päättelyjen, paradoksien, filosofisten kiteytysten ja tekijän omien kokemusten kautta. (Aaltonen 2011, 112–113.)

Esseemuodossa rakenteen voidaan kuitenkin yleisesti katsoa menevän näin: aloitus, teeman tai teemojen esittely, teeman käsittely ja syventäminen, johtopäätökset ja lopetus. (Aaltonen 2011, 113.)

Retorisessa rakenteessa esitetään väite, jonka elokuva pyrkii perustelemaan. Retorisen rakenne on hyvin selkeä ja sen voi ytimekkäästi tiivistää olevan tiukkaa argumentaatiota, jossa väite esitetään alussa jota seuraa väitteen todistus, johtopäätökset ja lopetus. Tekijä pyrkii käyttämään kaikkia välineen keinoja vakuuttaakseen katsojan esitetystä väitteestä. Propagandaelokuvat ovat hyvä esimerkki tästä rakenteellisesta tyylistä. (Aaltonen 2011, 114–116.)

Viides rakennetyyli on kategorinen rakenne. Kategorinen rakenne on luettelo tai luokittelu, jossa katsojalle kerrottavat asiat laitetaan johdonmukaiseen ja selkeään järjestykseen. Kategorisessa tyyliässä asiat seuraavat toisiaan omina yksikköinä. Monet yritys- ja organisaatioesittelyt ovat muodoltaan kategorisia, mutta rakennetta tavataan myös tieteellisissä dokumenttielokuvissa. (Aaltonen 2011, 117–118.)

3 DOKUMENTTIELOKUVA SISSIN SUUNNITTELU

3.1 Sissi -dokumenttielokuvan esittely

Sissi on vuonna 2012 valmistunut 14,5 minuuttinen lyhyt dokumentaarinen elokuva, joka kertoo entisestä Kurdistanin työväenpuolueen sissistä, Ahmetistä. Ahmet karkotettiin kotimaastaan Turkista vuonna 1996 epäonnistuneen pommi-iskun jälkeen, jolloin hän saapui Suomeen. Aina siitä lähtien hän on joutunut viranomaisten kanssa kahnauksiin erinäisten rahasotkujen ja pikkurikosten takia, ja nyt hän on saamassa myös karkotuksen Suomesta. Dokumenttielokuvani avaa Ahmetin historiaa PKK:n sissiajoista nykypäivään ja esittelee katsojalle millaisen elämän hän on rakentanut itselleen Suomeen. Elämän, jonka hän jonain päivänä joutuu jättämään taaksensa. Ainoa asia, mitä Ahmet voi tehdä, on vain odottaa karkotusta.

Elokuvassa liikutaan Ahmetin haastattelukuvan sekä seurantakuvien välissä ja päähenkilön haastattelusta saatu kertojajääni kuljettaa katsojaa tarinassa eteenpäin. Muita olennaisia henkilöitä elokuvassa ovat Ahmetin eno, joka on ollut tuki ja turva Ahmetille koko Suomessa olemisen ajan, sekä päähenkilön sen aikainen naisystävä ja minun äitini, Susanna.

Sissi kuvattiin neljän päivän aikana tammikuussa 2012 Torniossa, Rovaniemellä ja Oulussa. Kuukautta myöhemmin pidimme vielä yhden kuvauspäivän studiolla, jolloin teimme haastattelun saadaksemme kertojajääniraidan elokuvaan, sekä itse haastattelukuvat rytmittämään elokuvan kuvakerrontaa.

Elokuvan ensimmäinen esitysversio valmistui toukokuussa 2012 koulumme Elmagaalaa varten. Sissiä kuitenkin hiottiin vielä saman vuoden syksynä ja lopullisen muotonsa se sai vasta vuoden lopulla, DocPoint- dokumenttifestivaalia sekä Tampereen elokuvajuhlia varten.

3.2 Teoksen luominen

”Hyvällä dokumenttielokuvan henkilöllä on elämässään tavoitteita tai päämääriä, joiden edistämiseksi hän toimii, tai hänen elämänsä tulee ylipäätään muuttumaan tai on vaarassa muuttua.” (Aaltonen 2011, 97.)

Kun henkilövetoista dokumenttielokuvaa lähdetään tekemään, se tarvitsee hyvän idean, mielenkiintoisen päähenkilön sekä vahvan tarinan. Henkilövetoisissa tarinoissa on erityisen tärkeää, että päähenkilölle on tapahtumassa jotakin merkittävää, jotta elokuvasta saataisiin riittävän mielenkiintoinen. On myös oleellista, että päähenkilö on katsojan kannalta kiinnostava, hänestä on löydettävä kosketuspintaa ja häneen on pystyttävä samaistumaan.

Henkilöä valittaessa mahdollisuuksia on kaksi. Joko lähdetään liikkeelle eteen sattuneesta kiinnostava henkilöstä, jonka kautta elokuvan teema löytyy tai otetaan lähtökohdaksi teema ja etsitään siihen sopiva henkilö. (Aaltonen 2011, 99.) Oma elokuvani kallistui ensimmäisenä mainittuun.

Idea Sissistä syntyi syksyllä 2011. Olin tuntenut Ahmetin silloin jo useita vuosia ja olin aina tuntenut suurta mielenkiintoa hänen uskomatonta tarinaansa kohtaan. Sen jälkeen kun sain tiedon siitä, että Ahmet tultaisiin karkottamaan Suomesta hetkellä minä hyvänsä, päätin tehdä hänestä dokumentin. Hänen karkotuksensa olisi elokuvani teema ja Ahmetin elämä olisi tarinani.

Vahvan tarinan lisäksi tiesin, että saisin Ahmetista aidon päähenkilön joka vetoaisi elokuvan katsojiin ristiriitaisuudellaan.

”Usein puhutaan kinemaattisuudesta, jotkut henkilöt vain ovat luontevampia ja toimivat paremmin kameran edessä kuin toiset.” (Aaltonen 2011, 97.)

Osa-alueet, jotka ohjaajana mietityttivät ensi alkuun, olivat Ahmetin käyttäytyminen kameran edessä ja hänen persoonallisen aitoutensa säilyminen. Pohdin myös, että uskaltaisiko tai pystyisikö hän avaamaan historiaansa ja kaikkia synkkiä tapahtumia elämästään. Onneksi nämä osoittautuivat turhiksi murheiksi koekuvauskierroksen jälkeen Rovaniemellä marraskuussa 2011. Ahmet osoittautui kameran edessä erittäin luontevaksi esiintyjäksi, ja jo muutaman minuutin jälkeen hän unohti kameran läsnäolon kokonaan. Kävi myös ilmi, että mitä tahansa häneltä kysyttäisiin, siihen hän myös vastaisi. Tämä antoi minulle ohjaajana vahvaa luottoa teoksen tekemiseen.

Voin myöntää, että elokuvan muoto oli hukassa projektin alkuvaiheilla vaikka minulla

oli siihen hyvä tarina. Tukeuduin ja luotin siihen, että Ahmet olisi henkilönä riittävän mielenkiintoinen ja tarinan lopullinen muoto löytyisi hänen tapahtumien kautta myöhemmin itsestään. Myös Jouko Aaltonen on todennut päähenkilön olevan paljon tärkeämpi kuin hallittu rakenne tai dramaturgia. Tekijä saa myös anteeksi muilla osa-alueilla, jos päähenkilö on kiinnostava ja kiehtova. (Aaltonen 2011, 96.)

3.3 Käsikirjoitus

Päätin heti Sissin ensimetreillä, että elokuva tulee perustumaan vahvasti päähenkilöön seurantaan, joten tyylisuunta määritteli selkeän lähtökohdan käsikirjoituksen kirjoittamiseen.

Ahmetin tuntien tiesin, että tarkan käsikirjoituksen tekeminen olisi täysin mahdotonta pelkästään hänen menevän luonteensa ja tapahtumaherkkyytensä vuoksi. En voinut myöskään tietää ennen kuvauksia, missä Ahmet tulisi asumaan, mitä hän tekisi vai olisiko hän edes Suomessa. Hyvänä esimerkkinä muuttuvista tekijöistä Sissin käsikirjoittamisesta oli, että alun perin kuvausten piti sijoittua Rovaniemelle ja Ouluun, mutta kahta viikkoa ennen kuvausten alkua hän avasi pizzerian Tornioon ja muutti paikkakunnalle. Kuvauspaikkojen päättäminen olikin tästä syystä, muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta, täysin mahdotonta.

Kirjoitin Sissin käsikirjoituksen Aaltosen kirjassaan toteamalla tyylillä, että käsikirjoitukset ovat lähinnä tekijän intentioita kuvaavia kuin konkreettisia kuvauksia siitä, mitä kameran edessä tapahtuu. (Aaltonen 2006, 128.) Sissin käsikirjoitus koostui Ahmetin elämän eri osa-alueista kuten työ, parisuhde, ystävät ja ongelmat, jotka olisivat tarinan kannalta oleellisia. Kirjoittamani käsikirjoitus oli lähinnä lista kohtauksista, jotka elokuva tulisi sisältämään ja se muistuttikin enemmän fiktioelokuvien treatmenttia. Tässä kaksi esimerkkiä Sissin käsikirjoituksesta:

Kohtaus 2 INT Pizzeria – Day

Ahmet on töissä pizzeriassaan. Tuomme esille mitä hän tekee työksensä.

Kohtaus 6 INT Koti – Day

Ahmet viettää vapaa-aikaa Susannan ja lasten kanssa. Ahmet ja Susanna inttelevät asioista, mutta he nauravat.

Luotin käsikirjoitusvaiheessa vahvasti siihen, että kyseiset suuntaviivat riittäisivät minulle kuvauksissa ja todennäköisesti tulisin saamaan vielä enemmänkin. Seurantadokumenteissa lopullisen muodon löytäminen tapahtuu yleensä materiaalin ehdoilla leikkauksivaiheessa, eikä Sissi tehnyt poikkeusta.

Palaan käsikirjoittamiseen vielä myöhemmässä kappaleessa jossa käsitellään elokuvan kuvauksia sekä sen saattamista lopulliseen muotoonsa.

3.4 Sissin moodit

Kuten jo johdantokappaleessa totesin, tulen analysoimaan dokumenttielokuvaani Bill Nicholsin määrittelemien moodien kautta, joten on tärkeää tarkastella heti alkuun, mitkä moodit Sississä esiintyvät.

Kirjoitin edellisessä osiossa dokumenttielokuvien olevan usein yhdistelmiä eri lähestymistavoista ja moodit ovat vain muunnelmien joukossa olevia perustyyppejä. Tämä pätee myös Sississä, jossa pääpiirteinen lähestymistapani kohtauksiin oli toimintaan osallistuva, mutta elokuva sisältää useita kohtauksia, joissa pyrittiin pelkkään havainnointiin.

Tässä esimerkit kohtauksista, joissa toimin havainnoivalla ja osallistuvalla lähestymistavalla, sekä yhden kohtauksen, jossa painotellaan moodien rajamaastossa.

Selkeimpänä karpäsenä katossa – kohtauksessa, Ahmet keskustelee huoltomiehen kanssa kylmälaitteen huollosta ja neuvottelee hinnasta. Huoltomies kieltäytyy Ahmetin tarjouksesta, mutta tarjoaa samanaikaisesti työtä pimeästi veloittavana. Olimme Rovaniemellä kuvaamassa Ahmetin pizzeriassa ja pidimme taukoa, kun huoltomies saapui paikalle. Hän pyysi meiltä, että emme kuvaisi häntä ja suostuin hänen pyyntöönsä. Koin kuitenkin Ahmetin ja huoltomiehen välisen keskustelun mielenkiintoisena, että otin kameran ja kuvasin kohtauksen salaa, sekä rajaamalla huoltomiehen kuvasta siten, ettei häntä voitaisi tunnistaa.

Lähes kaikki elokuvan pizzerioihin sijoittuvat kohtaukset on toteutettu havainnoivalla tyylillä, lukuun ottamatta Oulun Pizza Towniin sijoittuvaa kohtausta. Ahmetin toimintaan näissä kohtauksissa ei voinut puuttua, koska se olisi häirinnyt hänen normaalia työntekoa. 2-3 tunnin kuvaamisen jälkeen, meillä oli kaikki tarvittava materiaali kasassa, jota tarvitsimme Ahmetin työn ja niin kutsutun arjen näyttämiseen.

Kohtaus, jossa Ahmet keskustelee Susanna kanssa saaduista sakoista, on hyvä esimerkki osallistuvasta toiminnasta, joka on vain puettu tyyliltään havainnoivaksi. Kohtaus toteutettiin siten, että halusin Ahmetin käymään Susannan luona ja sovimme tapaamisesta. Kerroin kuitenkin Susannalle etukäteen, että Ahmet on jälleen saanut ylinopeussakot ja hänen pitäisi keskustella asiasta Ahmetin kanssa. Kun menimme käymään Susannan luona, jäljelle jäi vain asettua etäälle ja taltioida luonnollisesti etenevä keskustelu, johon saatiin sisältymään runsaasti huumoria ja dramatiikkaa. Kyseessä oli jo juuri Nicholsin mainitsemaa tekijän provosointia, mutta myös havainnointia. Tähän kohtaukseen voikin siteerata Nicholsin kirjasta seuraavaa lausetta ”Kun kuvattavat ihmiset vuorovaikuttavat keskenään ilman ohjaajan puuttumista tilanteisiin, syntyy fiktion kaltaisia kohtauksia, jotka paljastavat hahmojen yksilöllisyyttä ja luonteenlaatua luonnollisesti ilman selittävän moodin sanelua.” (Nichols 2001, 111–112.)

Osallistuvaa moodia edustaa kenties selkeimmin kohtaus Oulun Pizza Townissa. Tällöin opastin Ahmetia käymään läpi omia asiapapereitaan, tehden haastattelua samalla. Halusin saada hänen tuntemuksensa omista rahaongelmista taltioitua ja kohtauksen ääniraidalta onkin poistettu jälkikäteen useita omia kommenttejani. Lopputulos kohtauksesta on elävä, aito ja siinä kulminoituu niin kuvallisesti kuin auditiivisesti Ahmetin rahaongelmat ja hänen ajatuksensa siitä.

4 SISSIN TOTEUTUS

”Toisin kuin ennakkotutkimusvaiheessa, nyt on olennaista, että havainnot ja ajatukset muuttuvat konkreettisiksi kuviksi ja ääniksi, pelkkä havainto tai tieto ei riitä.”(Aaltonen 2011, 228.)

Lähtökohdaksi ohjaamiselle Sissin kuvauksissa, otin pelkistetyn tyylin, joka olisi käsi-varakuvausta, ei erillisiä valaisimia ja äänitykseen pelkkä haulikkomikrofoni. Oleellisin ohjaamiseen vaikuttava tekijä oli, että annoin päähenkilölleni vapaat kädet toimia. Näitä alkuasetelmia perustelen sillä, että henkilökohtaisesti, en miellä liian hyvin toteutettuja dokumenttielokuvia kovin dokumenttaarisiksi. Halusin tehdä pelkistetyn elokuvan, jossa tärkeintä on henkilö ja tarina, eikä niinkään sen toteutus.

Ajatusta voisi verrata jollain tasolla 1960-luvun amerikkalaiseen direct cinema- tyyli-
lisuuntaan jossa pelkistettynä ideana oli: älä valaise, älä järjestä ja älä pysäytä tapahtu-
mien kulkua. Nykyäänkin, katsojina miellämme liian hyvin valaistun, sommitellun, ra-
kennetun ja lavastetun fiktiiviseen ja ei-dokumenttaariseen elokuvaan. (Helke 2011, 39–
40.) Sississä lähestymistapa kuvauksiin kuitenkin yhdistää edellä mainittua sekä cinema
verite- tyyliä, jossa tekijä asettuu vuorovaikutukseen kohteensa kanssa. (Helke 2011,
65.)

4.1 Päähenkilön ohjaaminen

Alfred Hitchcock on sanonut, että fiktiossa ohjaaja on jumala, mutta dokumenteissa Jumala on ohjaaja. Dokumenttielokuvassa ohjaaja on tarkkailija, promoottori tai joskus provokaattori. (Aaltonen 2011, 48.) Hitchcock kiteyttää selkeästi sen, miten ohjaaminen dokumenttielokuvissa tapahtuu. Ohjaaja ei ohjaa. On kuitenkin tärkeää pitää lankoja sen verran käsissään, että oleellinen saadaan tallennettua.

Huomasin heti kuvausten alkaessa, että Ahmetin impulsiivinen toiminta ja sen sallimi-
nen tulisi olemaan meille kuvausten kannalta valtava voimavara, mutta myös suuri
haaste. Toinen selkeä voimavara meille oli Ahmetin rentous kameran edessä. Doku-
menttielokuvan ohjaajan yhtenä tärkeimpänä tehtävä kuvauksissa on saada siinä esiin-
tyvät henkilöt rentoutumaan ja unohtamaan kameran läsnäolo. (Aaltonen 2011, 242.)
Kuten ennakkokuvauksissa, niin myöskään nyt minun ei tarvinnut käyttää vähäisiä ku-

vauspäiviä päähenkilön rentouttamiseen. Uskon tämän rentouden johtuneen siitä, että tunsimme toisemme jo entuudestaan.

Ahmetin impulsiivisuudesta saimme konkreettisen esimerkin heti kuvausten ensimmäisenä päivänä. Tarkoituksena oli kuvata päähenkilöä työnsä ääressä Tornion pizzeriassa, mutta iltapäivällä löysimme itsemme Rovaniemeltä kuvaamassa. Ahmetille tuli yllättäviä menoja, joten päätimme seurata hänen mukanaan. Ensimmäisenä päivänä ajattelin mielessäni, että tuleeeko tämä olemaan koko kuvausten ajan sitä, että me vain seuraamme häntä ja toivomme, että saamme kaiken kuvattua. Päätin kuitenkin olla puuttumatta Ahmetin toimintaan, joten luonnollisesti kyseisen kuvauspäivän materiaali ei vastannut yhtään sitä, mitä olin etukäteen käsikirjoittanut.

”Kuvaushetki tarjoaa usein jotain ylimääristä ja suunnittelematonta, joka tukee elokuvan teemoja.” (Aaltonen 2006, 185.)

Itse asiassa materiaali osoittautui paremmaksi ja eläväisemmäksi kuin olin etukäteen ajatellut. Elokuvassa Rovaniemen kohtaukset ovat Ahmetin asunnon tyhjennys, pizzerian siivous, sekä kohtaus, jossa Ahmet käy neuvottelua huoltomiehen kanssa kylmäkooneen huollosta.

Näiden kohtauksien avulla, pystyin rakentamaan lopulliseen elokuvaan lähdön tunnelmaa ja katsojan uskomaan, että Ahmet on konkreettisesti lähdössä pois. Seppo Rustanius kiteyttää lähestymistavan ytimekkäästi ”Jos kauheasti pitäytyy siinä ennakkosuunnittelussa, niin saattaa jäädä pois se semmoinen impulsiivinen tapa lähestyä sitä teemaa.” (Aaltonen 2006, 136.)

4.1.1 Tilanteiden ohjaaminen

Dokumenttielokuvaa tehtäessä on yleistä, että ohjaaja joutuu ajoittain järjestämään kamera edessä tapahtuvaa toimintaa. (Aaltonen 2011, 239.)

Vaikka ensimmäinen kuvauspäivä oli tuottoisa ja erittäin onnistunut lopputuloksen kannalta tarkasteltuna, muutin lähestymistäni tulevina kuvauspäivinä. Vaikka monipuolista materiaalia syntyisikin ensimmäisen päivän tyyliin, olisi olemassa riski, että elokuvan perusrunko ja idea jäisi saavuttamatta jos jättäisin kaiken Ahmetin sattuman varaisen

toiminnan varaan. Siirryin havainnoivasta strategiasta enemmän vuorovaikutteiseen strategiaan. Kyseisellä taktiikalla pystyy helposti viemää tilanteita eteenpäin, esimerkiksi esittämällä kysymyksiä kameran takaa. Keinolla pystytään myös tehokkaasti poistamaan elokuvasta näyttelemisen tuntu, jos sellainen vaivaa. (Aaltonen 2011, 237–238.)

Elokuvassa, seuraavina päivinä kuvatun materiaalin erottaa selvästi siitä, että Ahmet puhuu kameralle enemmän. Kohtaus, jossa amerikkalainen kastike on tippunut pizzerian lattialle, on toisen kuvauspäivän ensimmäinen kuva ja kohtauksesta voi heti havaita, että otan päähenkilöön enemmän kontaktia. En tarkoita tällä kuitenkaan sitä, että olisin sitonut Ahmetin kädet, vaan halusin hänestä hieman erilaista kuvaa esille, sekä saisisimme tarinan kannalta, myös ne oleellisimmat kohtaukset kuvattua.

Kuvauksissa pyrimme siihen, ettemme sortuisi liialliseen käsikirjoituksen noudattamiseen, koska silloin on riski, että toiminta näkyy elokuvassa keinotekoisuutena. (Aaltonen 2011, 228–229.) Kuitenkin aloittelijana ja tiukalla aikataululla elokuvaa toteutettuna, muutamia hätäisiä ja käsikirjoitukselle orjallisia ratkaisuja, tuli tehtyä.

Sississä on kaksi kohtausta, joita henkilökohtaisesti pidän, hieman keinotekoisina. Ensimmäinen ja näkyvämpi, on kohtaus elokuvan loppupuolella, jossa Ahmet kinastelee leikkimielisesti Susannan kanssa, haukkuen häntä läskiksi. Olin kirjoittanut käsikirjoitukseen kyseisen kohtauksen etukäteen ja koin sen mielessäni tärkeäksi elokuvassa. Sitä se myös oli, mutta toteutus jäi ontumaan. Lopputulos oli, että kohtauksesta paistaa läpi esittäminen Ahmetin osalta. En kuitenkaan halunnut jättää sitä pois, koska pienestä teennäisyydestään huolimatta, se kuvaa hyvin heidän välistä suhdettaan ja antaa elokuvalle huumoria.

Toinen on elokuvan viimeinen seurantakuva Ahmetin tyhjällä asunnolla, jossa hän on iltatoimissa. Pyysin Ahmetia käymään patjalle ja asettumaan nukkumaan, mutta lopputulos oli jälleen kerran, hieman luonnottoman näköinen.

Tämän kaltaisissa tilanteissa ohjaaja voi sopia kuvaajan kanssa uusintaotoista, vedoten muun muassa teknisiin syihin. Se on parempi taktiikka kuin sanoa, että esiintyminen on jäykkää tai teennäistä, mutta kyseisellä hetkellä, ensikertalaisena tekijänä, en tiennyt sitä. (Aaltonen 2006, 240.)

4.1.2 Haastattelu

Dokumenttielokuvassa haastattelu on kerronnallinen keino, jossa tunteet ja kokemukset voivat olla tärkeämpiä kuin tieto. Haastattelu on keino kuljettaa tarinaa, selittää tapahtumia, paljastaa historiaa, kommentoida ja vakuuttaa. (Aaltonen 2011, 307.)

Kuvasimme Sissiä varten, Ahmetista täysin oman haastattelun noin kuukausi varsinaisten kuvausten jälkeen. Teimme haastattelun koulun studiossa, johon lavastimme tunnelmallisen tilan nojatuolilla ja vanhalla tynnyrillä. Haastattelu on elokuvassa ainoa kohtaus, joka on kuvattu täysin hallitussa ja lavastetussa ympäristössä, ja on myös ainoa, joka valaistiin sekä kuvattiin jalustalta. Tällä saimme luotua elokuvan muuhun materiaaliin nähden, rauhallisen ja tunnelmallisen kohtauksen.

Minun oli helppo lähteä ohjaajana tekemään haastattelua Ahmetista. Tunsin henkilön hyvin jo etukäteen ja tiesin hänen taustansa. Hyvässä haastattelussa ja erityisesti dokumenttielokuvan haastattelussa on erittäin tärkeää kerätä taustatietoa aiheesta ja haastateltavasta. (Aaltonen 2011, 312.)

Ennen haastattelun tekemistä, halusimme kuitenkin tutkia kuvaaja/leikkaaja Tero Malisen kanssa kuvattua materiaalia ja tehdä elokuvasta jonkin asteisen raakaleikkauksen, että tietäisimme tarkalleen, mitä tarvitsemme teoksen saattamiseen lopulliseen muotoonsa. Dokumenttielokuvan haastattelun tavoitteena on saada materiaalia elokuvankerontaa varten. (Aaltonen 2011, 309.) Tämän vuoksi pidimme melkein kuukauden välin varsinaisten kuvausten ja haastattelukuvauksen välillä. Tällöin pystyin hiomaan oleellisia kysymyksiä, joita esittäisin Ahmetille.

Haastattelutilanne studiossa oli kenties ainoa kerta kuvausten aikana, kun Ahmetia jännitti tulla kameran eteen. Kuten edellisessä luvussa jo painotettiin, myös haastattelua varten, on tärkeää saada henkilö rentoutumaan. Aaltonen painottaa kirjoissaan kevyen keskustelun merkitystä päähenkilön kanssa ennen haastattelua, jonka havaitsin itsekin hyödylliseksi metodiksi. Annoin myös Ahmetille luvan polttaa studiossa tupakkaa, koska tiesin sen rauhoittavan häntä. Ajattelin tupakoinnin tuovan kuvaan mukaan pientä toimintaa, jotta kyseessä ei olisi vain pelkkä puhuva pää. Myös kuvallisesti olimme suunnitelleet valaisun siten, että tupakasta nouseva savu toisi kuvaan mielenkiintoista

tunnelmaa.



Kuva 1. Kuvakaappaus haastattelukohtauksesta.

Haastattelun alkuun on hyvä esittää muutama helppo lämmittelykysymys, joita haastateltava ei joudu miettimään liikaa. Hankalat ja kiusalliset kysymykset kannattaa jättää haastattelun loppupuolelle. (Aaltonen 2011, 312.) Tässä kohtaa koen tehneeni virheen, esittämällä Ahmetille heti alkuun kolme suhteellisen haastavaa, ja elokuvan kannalta tärkeää kysymystä.

M: Millaista sinun elämäsi on?

A: Sanotaanko, että ihan normaalia elämää niin kuin muillakin ihmisillä.

M: Mutta sinulle tapahtuu aivan uskomattomia asioita, mistä se johtuu?

A: Johtuisikohan se minusta kun olen liian temperamenttinen ihminen.

M: Sinä olet kokenut elämässäsi paljon ja menettänyt paljon, miten sinä vielä jaksat mennä eteenpäin?

A: Miten jaksan? Sanotaanko, on olemassa rakkautta ihmisiin vielä, niiden vuoksi.

Onnekseni, Ahmet suhtautui näihin kysymyksiin yllättävän rennosti, mutta käyttökelpoista elokuvaani, oli edellä mainituista vain viimeisen kysymyksen vastaus. Uskon, jos olisin esittänyt nämä kysymykset myöhemmin, olisin saanut häneltä monipuolisempia vastauksia, joita olisi voinut hyödyntää tehokkaammin elokuvassa.

Haastavinta haastattelussa oli Ahmetin kielitaito, koska hän ei puhu äidinkielenään suomea. Huomasin haastattelun aikana hänen takertelemaan monissa kysymyksissä ja paikoitellen ne jäivät epäselkeiksi. Tästä syystä elokuvan lopulliseen versioon liitettiin tekstitys haastattelukuvan päälle.

Jos ohjaaja ei saa käyttökelpoisia vastauksia, voi hän tarvittaessa kysyä ne hieman myöhemmin uudestaan toisin sanoin. (Aaltonen 2011, 324.) Itse en ymmärtänyt tätä tehdä vaan jatkoin eteenpäin kysymyksissäni, palaamatta takaisin.

En myöskään tullut haastattelutilanteessa ajatelleeksi Ahmetin vastauksien aloituksia, jotka huomattiin myöhemmin leikkauspöydällä haastaviksi. Alun perin elokuvan ääniraidalla piti kuulua esittämäni kysymykset, joiden kanssa vastaukset olisivat toimineet sellaisinaan, mutta se havaittiin liian journalistiseksi. Jätimme kysymykset pois ja elokuva muuttui kertaheitolla dokumentaariseksi, mutta lauseet tuntuivat aloituksiensa vuoksi hyvin irrallisilta. Tästä kertoo se, että 38:sta kysymyksen vastauksesta, elokuvaan pystyttiin hyödyntämään vain kahtatoista.

Vaikka haastattelu epäonnistui edellä mainituilla tavoilla, saimme kriittisissä kohdissa taltioitua Ahmetin reaktiot ja tunteet. Nämä olivat lopputuloksen kannalta monin verroin tärkeämpiä kuin itse vastauksien sisältö. Kuten Jouko Aaltonenkin on todennut, haastattelussa puhetta tärkeämpi voi olla ihmisen reaktio, kasvot, joissa näkyy, että ihminen miettii ja tuntee. (Aaltonen 2011, 325.)

4.2 Valmis teos

”Leikkaus on vaihe, jossa yksittäiset kuvat ja äänet, kuollut materiaali herää henkiin orgaaniseksi teokseksi.” (Aaltonen 2011, 331.)

Leikkausvaihetta pidetään yleisesti hyvin keskeisenä, ellei keskeisimpänä osana dokumenttielokuvan teossa. Tähän väitteeseen voin itsekin yhtyä.

Kuten jo aiemmassa kappaleessa totesin olleeni hakoteillä elokuvan muodon suhteen tuotannon alkuvaiheessa vaikka omasin hyvän tarinan siihen. Leikkauspöydällä Sissi alkoi viimeinkin hahmottua ja realisoitua. Tutkimme leikkaajan kanssa yhdessä elokuvan materiaalia ja seasta löytyi kaikki mitä olin etukäteen kirjoittanut, mutta myös paljon yllättävää, jota kuvaukset olivat poikineet. Alan Rosenthal kuvailee kirjassaan materiaalin tarkastusvaiheen olevan ohjaajalle tärkeä, koska se auttaa kirkastamaan omia ajatuksia sekä elokuvan, että sen materiaalin suhteen. (2007, 211.) Tarkastelun jälkeen pystyin tarttumaan elokuvaani jälleen uudella tavalla kiinni. Ohjaajana, pidin tärkeimpänä löytää kuvatuista materiaaleista ne, jotka ajavat tehokkaimmin elokuvan teemaa eteenpäin.

4.3 Käsikirjoitus leikkauspöydällä

Dokumenttielokuvaohjaajien piirissä vallitsee yleinen käsitys siitä, että dokumenttielokuvan leikkaaminen ei ole käsikirjoituksen toteuttamista. Havainnoivassa ja osallistuvassa moodeissa prosessi on avoimempi ja jo lähtökohtaisesti on selvä, että käsikirjoitus unohdetaan. (Aaltonen 2006, 147.)

Kun aloitimme Sissin leikkaamisen, heitimme käsikirjoituksen roskeen. Koin, että sen tarkoitus oli jo täytetty ja nyt olisi aika tarkastella aihetta eri tavoin. Kaiken kaikkiaan Sissiä varten kirjoitettiin kolme käsikirjoitusta. Ensimmäinen oli aiemmin mainittu, kuvauksia varten kirjoittamani kohtausluettelon tyylinen käsikirjoitus, joka toimi enimmäkseen muistivihkona kuvauksissa. Toinen oli leikkaajan minulle laatima käsikirjoitus elokuvan raakaversiosta, jonka pohjalta pystyin kehittämään täsmällisempiä haastattelukysymyksiä. Kolmas oli lopullinen käsikirjoitus, jonka tein haastattelun ja raakaleikkauksen pohjalta sekä leikkaajan tekemien kohtauslappujen avulla.

Viimeisintä käsikirjoitusta voidaan tässä tapauksessa kutsua leikkauskäsikirjoitukseksi. Se on eräänlainen leikkaussuunnitelma, jossa olemassa olevan materiaalin pohjalta hahmotetaan elokuvan rakenne. (Aaltonen 2011, 341–342.) Leikkaussuunnitelman tarkoituksena on antaa leikkaajalle eheä suunnitelma, minkä pohjalta rakentaa elokuva. (Rosenthal 2007, 213.) Materiaalin monipuolisuuden vuoksi leikkaussuunnitelmalle ja elokuvan lopulliseksi ratkaisuksi muodostui niin kutsuttu eeppinen rakenne, jota käsitte-

lin jo ensimmäisessä kappaleessa.

Sissin rakenteessa eppisyys näkyy hyvin selkeästi. Elokuva on puhtaasti rakennettu Ahmetin mustavalkoisen haastattelukuvan ympärille ja kertojaääni nitoo yhteen elokuvassa nähtäviä kohtauksia. Eeppiseen elokuvaan tarvitaan aina jäsentävä elementti, joka voi olla ajan kuluminen: vuodenaikojen vaihtuminen tai vuorokauden kulku. (Aaltonen 2011, 110.) Sississä kohtaukset itsessään eivät liity toisiinsa millään tavalla, mutta eeppisen rakenteen ja haastattelun kautta elokuvan seurantakohtaukset saatiin esittämän yhtä päivää Ahmetin elämässä. Päähenkilön päivä alkaa pizzerian avaamisella ja se sisältää erinäisiä tapaamisia, eri henkilöiden kanssa, päättyen lopulta pizzerian sulkemiseen ja kotia menemiseen.



Kuva 2. Ahmet avaa pizzerian. Todellisuudessa kohtaus kuvattiin iltamyöhällä, mutta elokuvassa se vaikuttaa olevan aikaisin aamulla.

Eeppinen rakenne helpotti huomattavasti eri kuvauspaikoilla kuvattujen materiaalien yhdistelemissä. Elokuvassa olevat, Rovaniemellä kuvatut kohtaukset saatiin leikattua elokuvassa sijoittumaan Tornion asuntoon sekä pizzeriaan.

Kohtaukset itse asiassa vaikuttivat koko elokuvan merkitykseen ja alkoivat tukea paremmin karkotusteemaa. Rovaniemellä kuvatut kohtaukset saavat elokuvassa aikaan vaikutelman, että Ahmet on pakkaamassa tavaroitaan lopullista lähtöä varten ja lopussa näytetään lopputulos pakatusta asunnosta. Todellisuudessa kyse on Tornion asunnosta,

jonne Ahmet on juuri muuttanut.

Aaltosen mukaan tämä on normaalia elokuvankerrontaa, johon kuuluu todellisuudessa hankitun materiaalin käsitteleminen ja muokkaaminen, jotta tekijä saa kerrottua haluamansa. Katsojalla on luontainen tarve tulkita kuvia ja rakentaa merkityksiä päässään. (Aaltonen 2011, 344.) Tätä elokuvantekijän kannattaa hyödyntää ja me hyödynsimme.

4.4 Ohjaajan vastuu

”Fiktiossa roolihenkilö lakkaa olemasta, kun kuvaukset päättyvät, mutta dokumentissa ihminen jatkaa elämäänsä.”(Aaltonen 2011, 232.)

Dokumenttielokuvaa tehdessä yksi oleellisimpia asioita on tekijän vastuu päähenkilöstä sekä tekemästään teoksestaan. Vastuu määrittelee ohjaajan suuntaa tehdä dokumentaaria elokuvaa, käsitellä siinä esiintyviä henkilöitä ja sen, mitä lopullisessa elokuvassa voidaan esittää. Jouko Aaltonen onkin sanonut dokumenttielokuvista, että totuus on ohjaajan totuus ja siitä seuraa vapaus sekä vastuu. (Aaltonen 2011, 45.)

Ohjaaja Pirjo Honkasalo on todennut, että eettisiä kysymyksiä ei pidä ajatella liikaa kuvausvaiheessa, mutta leikkausvaiheessa sitäkin enemmän. (Aaltonen 2006, 193.)

Sissiiä leikatessa meidän piti olla tarkkana niistä asioista mitä voitiin paljastaa Ahmetin sissiajoista. Muun muassa Euroopan unioni ja Yhdysvallat määrittelevät Kurdistanin työväenpuolueen terroristijärjestöksi, joten tämä asetti meille vastuuta siitä, mitä voimme kertoa Ahmetista. (Kurdistanin työväenpuolue 2014, hakupäivä 25.3.2014.)

Ahmet myös itse painotti meille asian merkitystä, että hän voi kertoa meille yksityiskohtia sissitoiminnasta ja pommi-iskuista, mutta niitä ei saisi näyttää elokuvassa. Tämä siksi, että ne asettaisivat hänet viranomaisten, sekä myös kurdipuolueen edessä hankaan tilanteeseen.

Ahmet esitteli väärennettyjä asiakirjoja kuten passeja, joilla hän oli tehnyt salaisia matkoja Turkkiin porttikieltonsa vuoksi. Myös nämä jätettiin pois lopullisesta tuotoksesta, vaikka materiaalina ne olisivat olleet erinomaisia ja antaneet jännittävää kontrastia päähenkilöön.

Dokumenttielokuvien eettiset ongelmat ovat pitkälti ammattitaitokysymyksiä, sillä tekijän pitää tietää, miten elokuvia tehdään ja ihmisiä kohdellaan. (Aaltonen 2006, 192.)

Oli myös paljon asioita, joita tiesin Ahmetin elämästä, ja jotka jätin tarkoituksellisesti heti alkumetreillä pois käsiteltävien aihepiirien joukosta. Näitä olivat Ahmetin lapsien ja entisen tyttöystävän kuolemat auto-onnettomuudessa Saksassa, veljen kuoleminen Turkin armeijan tulituksessa hänen silmien edessä, sekä monia muita, hänelle tuskallisia tapahtumia. Vaikka elokuvallisesti ne olisivat olleet todella tunteikkaita hetkiä, en koe itse olleeni elokuvan tekijänä valmis käsittelemään niitä riittävän hienotunteisesti Ahmetin kannalta. Keskustelin asioista myös äitini kanssa ja kysyin hänen mielipidettään pystyykö Ahmetilta kysymään edellä mainituista tapahtumista. Hänen mukaansa Ahmet on haudannut tapahtumat syvälle, eikä ole käsitellyt niitä, joten niiden aukaiseminen saattaisi romahduttaa hänet.

Tämän kaltaisissa tilanteissa puhutaan päähenkilön kunnioittamisesta, koska panoksena on kuitenkin ihmisen todellinen elämä. Asettamalla itsensä elokuvan päähenkilöksi pysyy ohittamaan koko joukon eettisiä ongelmia. (Aaltonen 2011, 193.)

5 OHJAAMISEN RAJOJA ETSIMÄSSÄ

Sissin tuotantokaari oli lähes vuoden mittainen, ensimmäisestä synopksisesta elokuvan lopulliseen versioon. Dokumenttielokuvan tekeminen oli yhtä tunteiden vuoristorataa. Välillä koin takkini olleen täysin tyhjä, kun taas ajoittain ideoita pursui mielestä, vaikka muille jaettavaksi.

Suurimman ajattelu- ja oppimisprosessin Sissin suhteen olen kuitenkin käynyt vasta elokuvan valmistumisen jälkeen. Olen työskennellyt ammattimaailmassa ja saanut sitä kautta uusia oppeja ja näkökulmaa ohjaamiseen. Ajan myötä sain muodostettua Sissiin etäisyyttä ja pystyin katsomaan sitä kriittisemmin.

Päähenkilön valinta on yksi tärkeimmistä osa-alueista dokumenttielokuvan teossa. Asi-
aa voi verrata suoraan fiktiivisiin elokuviin, joissa hyvä ja karismaattinen näyttelijä voi nostaa elokuvan aivan uudelle tasolle. Sama pätee myös dokumenttielokuvassa, jossa mielenkiintoisella päähenkilöllä voi välittää tarinan katsojalle syvällisemmin. Monet dokumenttielokuvaohjaajat ovat todenneet käyttävänsä päähenkilön etsintään enemmän aikaa kuin itse elokuvan muuhun tuotantoon. Tekijä saa anteeksi draamallisia sekä tarinan kerronnallisia keinoja, jos päähenkilö on mielenkiintoinen. Vaikka Sissi on oma teokseni, kehtaan väittää, että päähenkilön osalta se on yksi onnistuneimpia dokumenttielokuvia, joita olen nähnyt.

Minulle elokuvantekijänä oli suunnaton onnenpotku, että tunsin Ahmetin entuudestaan. Ei pelkästään siksi, että se säästi tuotannon aikaa, rahaa ja hermoja, mutta myös sen takia, että pääsimme käsiksi Ahmetin tarinaan aivan eri tavalla. En usko, että Ahmet olisi kertonut elämästään niin avoimesti tuntemattomalle ohjaajalle, kuin hän kertoi minulle. Jopa hänen avoimuutensa minua kohtaan, yllätti. Elokuvaohjaaja Seppo Rustanius onkin sanonut, että kuvattava ihminen pitää tuntea, häneen pitää saada kontakti sekä rakentaa luottamus. (Aaltonen 2006, 195.)

Päähenkilön ja tekijän luottamussuhde on dokumenttielokuvan teossa erittäin tärkeä. Tekijän on pystyttävä samaistumaan päähenkilöönsä, jotta hän voi kertoa vakuuttavan tarinan. Jätin aiemmissa kappaleissa tarkoituksella käsittelemättä päähenkilön ja ohjaajan luottamussuhteen, koska koen, että en pysty tarkastelemaan asiaa riittävän objektiivisesti. Minä en joutunut tutustumaan päähenkilööni etukäteen, kuten elokuvantekijät

yleensä joutuvat, enkä myöskään joutunut rakentamaan luottamusta Ahmetiin. Vuosien tuntemisen jälkeen, luotimme toisiimme jo entuudestaan. Elokuvantekijänä, on kuitenkin muistettava rajansa ja tiedettävä vastuunsa, eikä käytettävä luottamusta hyväksi.

Käsikirjoitus on useimmille dokumenttielokuville hyödyllinen työkalu, mutta ei välttämätön. Huomasin Sissiä tehdessä, että on tärkeää määritellä itselle tietyt suuntaviivat, mutta välttää liian tarkkaa suunnittelua. Tämä pätee erityisesti päähenkilön seurantaan perustuvissa elokuvissa, koska ohjaaja ei voi koskaan tietää tarkalleen, mitä tapahtuu. Tärkeintä on pitää mieli avoinna sekä seurata aktiivisesti tapahtumien kulkua ja ammentaa niistä uusia ideoita. Dokumenttielokuvissa käsikirjoitus elää ja muuttuu vielä kuvausten jälkeen, koska lopullinen tarina kaivetaan yleensä esiin vasta leikkausvaiheessa. Monesti saattaa jopa käydä niinkin, että alkuperäinen idea hylätään täysin ja kuvauksista materiaalista syntyy uusi.

Jos pystyisin tekemään elokuvani nyt uudestaan, tekisin monia asioita eri tavalla. Olen aiemmissa kappaleissa puhunut useaan otteeseen päähenkilön ohjaamisesta, kohtausten uusimisesta sekä niiden haasteista. Sissi oli ensimmäinen dokumentaarinen ohjaustyöni, ja koen, etten uskaltanut ottaa tilanteita haltuun niin paljon, kuin ohjaajalle yleisesti on sallittua. Olisin halunnut kuvata muutamia kohtauksia elokuvasta uudelleen, joko toiminnan luonnottomuuden takia, tai sen takia, että tilanne meni kameran ohi. Ajattelin, että uusintaotokset kuuluvat vain fiktion ja dokumenttielokuvassa aitous kärsisi niistä.

Nykyään tiedän kuitenkin ajatelleeni väärin. Dokumenttia ohjatessa pitää muistaa mielessään, mitä elokuvaltaan haluaa ja toimia sen päämäärän mukaan. Uusintaotot ovat täysin sallittu keino dokumenttielokuvissa ja monet tekijät käyttävät sitä, saadakseen haluamansa taltioitua. Myös haastattelua tehtäessä ohjaajan on sallittua, ja melkein suositeltua, palata kysymyksiin uudestaan ja ottaa henkilöltä talteen erilaisia vastauksia. Tämän ymmärsin vasta leikkausvaiheessa.

Kuvausten päätyttyä yllätyin, kuinka vähän lopulta jouduin ohjaamaan päähenkilöni toimintaa. Monet dokumenttielokuvien ohjaajat ovatkin joutuneet urallansa haastaviin tilanteisiin dokumentissa esiintyvien henkilöidensä kanssa, koska heidän toimintansa on ontunut. Itse koen olleeni hyvin onnekas, koska pystyin tekemään ensimmäisen dokumenttielokuvani helpon sekä karismaattisen päähenkilön kanssa ja oppimaan tutussa ympäristössä itselleni vierasta elokuvanlajia. Mikään ei anna elokuvantekijälle niin pal-

jon luottoa tulevaisuuden projekteihin kuin onnistunut teos.

Opinnäytetyöni on hyvä päättää osuvasti seuraavaan sitaattiin.

”Me emme ohjaa heitä. He ohjaavat itseään. Heitä ohjaa jokin tietoisuus siitä, miten elokuvassa voi olla, miten siinä pitää olla.”(Helke 2006, 204.)

LÄHTEET

- Aaltonen, Jouko 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa – Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi. Helsinki: Like.
- Aaltonen, Jouko 2011. Seikkailu todellisuuteen – Dokumenttielokuvan tekijän opas. Helsinki: Like.
- Helke, Susanna 2006. Nanookin jälki – Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla. Jyväskylä: Gummerus.
- Kurdistanin työväenpuolue 2014. Wikipedia, avoin tietosanakirja. Hakupäivä 25.3.2014.
<http://fi.wikipedia.org/wiki/Kurdistanin_ty%C3%B6v%C3%A4enpuolue>
- Nichols, Bill 2001. Introduction to Documentary. Bloomington: Indiana University Press
- Rabiger, Michael 2009. Directing the Documentary. 5.painos. Burlington: Focal Press.
- Rosenthal, Alan 2007. Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Videos. 4., uudistettu painos. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Sissi 2012. Dokumenttielokuva. Ohjaus: Matti Ollikainen. Tuotanto: Kemi-Tornion ammattikorkeakoulu, Tornio.
- von Bagh, Peter 2007. Vuosisadan tarina. Helsinki: Teos.

LIITTEET

Liite 1. Sissi, DVD.